

论新时期的中国先锋戏剧

安 艳

(厦门大学中文系, 福建厦门 361005)

摘要: 先锋戏剧是戏剧探索的新形式, 新时期中国先锋戏剧起步于 1980 年前后的戏剧危机和西方文艺思潮的引进, 在社会文化转型中呈现出反叛传统、重视“人性”、后现代、媚俗化的文化特征。当前在市场经济和大众文化的冲击下, 步履艰难的先锋戏剧应在形式与内容结合、完善戏剧人的自身素质、强调民族特性等方面探索解救和前进的可能途径。

关键词: 新时期; 先锋戏剧; 探索; 反叛; 创新

中图分类号: J23

文献标识码: A

所谓“新时期”主要指 70 年代末到 90 年代这二十年的时间。^①这个时期中国经历了一场历史性的伟大变革——改革开放, 不仅改变了中国社会经济的发展方向, 而且还带来社会政治文化与经济之间关系的新变化, 以及政治意识与其他社会意识形态关系的新调整, 从而催化着传统与现代文化观念的激烈碰撞和中外文化思潮的对话、交融。

得之于社会文化变革提供的气候和土壤, 先锋艺术应运而生。在文学和艺术领域, 先锋的浪潮层出不穷, 多元共生, 良莠杂糅, 成为艺苑中的一道绮丽的风景。剧坛上, 先锋戏剧在 80 年代中后期也是风光无限、万人瞩目, 然而进入 90 年代, 先锋戏剧连同其他先锋艺术 (如摇滚音乐、前卫美术) 又在社会文化的变革中举步维艰, 陷入低谷。本文试图从文化的角度探讨新时期中国先锋戏剧的嬗变和今后的发展。

“先锋”源自法文, 原为军事术语, 到十九世纪后半叶才衍生为指称先进的和实验的艺术活动。《世界艺术百科全书选译》对“先锋”的阐释是: “先锋”(Avant-garde) 这个词意味着艺术形式的变革, 同样, 这个词也意味着艺术家们为把自

己和他们的作品从已经建立起的艺术陈旧过时的桎梏规范和艺术品味中解脱出来所做的努力。^②“先锋”是个复杂而变动的概念, 它本质上是一个“过程”。对先锋艺术而言, 一旦他们的形式、精神、思想成了经典, 那么他们的使命便告完成, 他们的先锋意义也就丧失, 所以“先锋”又是一种革命、创新的文化精神。

在人类文化史上, 每一次艺术形式、意识、审美经验的嬗变都有一个“先锋”实验过程和最初具备的一种先锋性, 它反传统、反已经被社会接受并习惯了的、同时又显得陈腐的价值观。艺术史上的先锋派, 从法国的浪漫主义、印象主义、象征主义、主体主义到意大利的未来主义, 德国的表现主义及二战后的达达主义、超现实主义, 法国的荒诞派、存在主义, 美国的波普艺术, 一直到解构主义, 均产生于对艺术形式陈旧的古典主义、现实主义的反叛与不满, 对理性社会的逻辑与秩序的怀疑。承袭西方“反叛”精神的当代中国先锋戏剧, 则更多的是对社会文化及其单一的传统现实主义艺术形式的不满, 对某种已成体制的固定关系和传统文化中某种已成体制的“板块”结构的反叛。

建国以来, 中国戏剧构成大一统的组织系统, 遵循一元化的主流意识形态, “易卜生——斯

坦尼”式的演剧模式垄断整个中国剧坛达三十年之久。由于长期的社会封闭和中国特殊的国情,远渡重洋“舶来”的“易卜生——斯坦尼”为国人严重曲解误读,并被打上“戏剧为政治服务”的烙印。八十年代的思想解放使人们的视野和审美趣味发生变异,那种公式化、概念化带说教性质的传统戏剧受到人们的冷遇。同时期“西风东进”,现当代欧美的各种哲学思潮、戏剧理论、流派及艺术形式、手法纷至沓来,荒诞戏剧、贫困戏剧、偶发戏剧、残酷戏剧、即兴戏剧以及象征主义戏剧、表现主义戏剧等被广泛地介绍到中国,这极大地启蒙了长期封闭自守的中国戏剧工作者,一些先锋派仿习西方,开始了反叛传统戏剧、弘扬自我个性和艺术创新的探索。

二

先锋戏剧又称探索戏剧或实验戏剧。它是戏剧家面对1980年前后中国戏剧的严重危机,在苦闷与困惑中积极探索新路的产物。^③1979年《我为什么死了》和1980年《屋外有热流》拉开了新时期戏剧的帷幕,而真正标志着以先锋姿态出现于剧坛的,要算高行健的《绝对信号》,由此先锋戏剧在人们的惊异与怀疑、赞扬与斥责中探索前进。当然先锋戏剧的发展历程,按时间和特征大致可以划分为三个阶段:八十年代前期、八十年代中后期、九十年代。

前期的先锋戏剧主要以高行健为代表,他的《绝对信号》、《车站》、《野人》等作品一出现在舞台上,立即成为当时文艺界争文化争中心和批评焦点。此外还有《十五桩离婚案的调查剖析》、《街上流行红裙子》、《WM(我们)》等剧目。这时期先锋戏剧的崛起打破了传统戏剧一统天下的局面,创造了一种开放型、多元化的戏剧思维。由于过多地模仿、搬演西方演剧模式,脱离了中国观众的现实情况,偏于追求主体的哲理性,“哲理大于形象”的偏颇令戏剧先锋们处于“高处不胜寒”的境遇。

八十年代中后期,戏剧工作者们吸取了前期先锋们的经验和教训,既充分发挥创作主体的积极性,又充分关注欣赏主体的接受性;既保持前期戏剧实验的高度自觉性和理性思考,又大胆开创具有独特审美价值的演剧形式,完成了内容与

形式、情感与理性的整体跨越。这时期涌现了一大批优秀剧作,如《狗儿爷涅槃》、《一个生者对死者的访问》、《桑树坪纪事》、《小井胡同》、《天下第一楼》等。

九十年代,受市场经济的冲击和大众文化的挑战,知识分子从文化的中心走向边缘,一大批戏剧工作者离开剧坛,这极大地挫伤了先锋戏剧的实力和锐气。同时顺应时代多元化的趋势,先锋戏剧也发生流变:有的放下先锋的姿态,走向大众;有的依然保持前卫,却是片面地追求形式创新。这时期主要以孟京辉为代表,他以《愚凡》、《一个无政府主义者的死亡》、《我爱XXX》等作品霸居当今先锋剧坛的盟主地位。

三

纵观当代中国先锋戏剧的变迁,不难发现,先锋戏剧的发展受自身的规律限制,但新时期社会文化转型也对它有着挥之不去的深刻影响,这充分体现在戏剧观念、形式的拓展上,其特征是:

(一)反传统现实主义。长期以来,中国戏剧的现实主义主要是借鉴十九世纪末二十世纪初的欧洲批判现实主义和苏联的社会主义现实主义,这种僵化模式的片面性不言而喻。改革开放后,西方现实主义在戏剧方面新的发展被介绍到中国,如奥尼尔、迪伦马特在现实主义基础上揉和了象征主义、表现主义乃至荒诞派戏剧;梅耶荷德论述并实践了“假定式性的现实主义”;布莱希特将传统的现实主义和西方现代美学新经验、古老的东方戏剧艺术相结合。受之影响,中国的先锋开始从艺术规律本身去认识和把握现实意义,把它看成是一种不断展开、丰富、发展的艺术创作原则,是开放性的现实主义。他们突破传统现实主义的创作方法,学习借鉴中外各种戏剧流派、各种演剧方法,将现实主义与现代主义相结合,创作出一批脍炙人口的作品,如《绝对信号》、《狗儿爷涅槃》、《洒满月光的荒原》、《潘金莲》等。

(二)对“人”、“人性”的关怀。八十年代上半期,全国展开了几次具有社会意义的讨论,其中包括对“人道主义”、“人学”复苏、“人性”等方面的讨论。对“人”的问题的讨论既是对文革及更远的历史长期忽视人的问题的反思,也是西方近现代文化影响的结果。先锋派认为“人性”就是人类

自然本质,他们在创作中以人性的发展与揭示取代旧现实主义的阶级性和社会性,并对人的处境给予关注。《愚凡》描述了小和尚本无与小尼姑色空春情萌动及异国青年尽享男欢女爱,在嬉戏笑闹中批判“性道德禁忌”,赞美青春生命,高歌自由人性。《车站》、《屋里的猫头鹰》、《椅子》等作品或把握中国人生存状态或强调人与人的隔膜、对立及人在困境中的苟且、乏力或显现人的漂泊无依、惶然失落。林兆华导演的《哈姆雷特》别具一格,剧中两个演员依次扮演哈姆雷特和克劳迪斯(邪恶的国王),这是现实生活中是非难辨、正邪不清的隐喻,也是人与人之间“你中有我,我中有你”“处境相似”的写照。

(三)对常规戏剧观念的叛逆。二千多年前,亚里士多德规定了戏剧的定义和要素,并成为西方戏剧千百年来的金科玉律。尽管在此后漫长岁月的历程中,戏剧不断地发展变化,但始终遵循着“有完整的故事、启承转合的情节、鲜明饱满的人物、生动具体的语言、激烈进展的冲突、一剧之本的剧本”的传统戏剧理念。二十世纪,传统戏剧理论受到质疑,戏剧要素被重新阐释,尤其是六十年代以后,欧美激进的先锋戏剧走上了“非情节”、“非故事”、“非人物”、“非剧本”、“非语言”的极端叛逆之途。受之影响,中国的先锋派也进行了类似的尝试,如牟森和他的“戏剧车间”创作的《与艾滋病有关》、《零档案》,没有故事,没有剧本,没有规定情境,没有惯常的人物塑造。《我爱XXX》没有废弃剧本,却无任何具体情节、故事、人物和戏剧情境,全剧由750句“我爱……”的长短句构成,整场演出用男声、女声、混和声及呼喊声、呢喃声、哑语、无声贯穿始终。《彼岸》则是一场肢体语言的表演,全剧由一系列仪式性场面和情节性形体动作组成,台词几近全无。常规戏剧的观念受到先锋戏剧的挑战。

(四)后现代性。伴随着改革开放的推进,中国的政治、经济、文化日益与国际接轨,全球化浪潮也将“后现代”卷至中国。自八十年代起,中国的知识界、学术界、艺术界便开始了对传统、对现代、对后现代的共时态反思,这种反思启蒙、理性、元话语、审理自己的主体身份和价值诉求,到了九十年代成为新潮的学术动态。在这种语境熏陶下,先锋戏剧的探索也感染上“后现代”的特

征。《WM(我们)》中知青们对“不须放屁”的议论,用刊有社论的报纸当月经纸,都是对主流意识形态的瓦解,对权力话语的消解;《愚凡》将东方的和尚尼姑思凡和西方《十日谈》中的偷情拼贴在一起;《哈姆雷特》消解了“正义”;《盗版浮士德》颠覆了歌德的“经典”和“崇高”;《零档案》具备了“多元性”和“不稳定性”;《与艾滋病有关》则解构了戏剧文学。

(五)媚俗性。九十年代商品经济浸入中国剧坛,大众文化全面突起,先锋戏剧面临着比主流文化对其更强劲猛烈的冲击。为了在文艺市场上能分得一块蛋糕,为了与大众文化抗衡,先锋戏剧发生了媚俗化的趋势。有的以时下流行话语作为主题,用明星来营造追星效应,丧失了先锋的超前性、反主流性,如《留守女士》、《离婚了,就不要来找我》;有的在演剧中添加了娱乐的成分以取悦于观众,从而消减了先锋的锋芒和叛逆;有的在剧中过多地使用噱头,以“光怪陆离”、“惊世骇俗”来出“奇”制胜,满足观众的好奇感,如牟森的戏、孟京辉后期的《恋爱的犀牛》、《盗版浮士德》都有此倾向。这种片面求“新”的戏剧思维,使得先锋戏剧不免有“玩弄手法和技术”、“形式大于内容”的缺憾。可见,商业化的操作模式导致当前的先锋戏剧多以一种前卫的姿态追求票房收入,它们也由此被染上“时尚消费文化”的色彩。

四

除旧布新的先锋戏剧作为思想解放的产物,顺应了社会文化转型的必然要求。从前期的高行健到后期的孟京辉,我们看到九十年代的商品文化和市民文化确实消解着先锋戏剧的革命性和先锋性的因素,我们也注意到戏剧探索中出现的“哲理大于形象”、“形式大于内容”所遮蔽的事实,即在社会文化转型中人们困惑、彷徨、浮躁的心理状况。先锋们确实具有更新陈旧观念与艺术手法的创新精神,积极地向西方学习借鉴,但却是匆匆“拿来”西方的文化并且“囫圇吞枣”,在二十年的时间里将整个西方现代先锋戏剧在舞台上走马似地上演一遍。由于缺乏足够的理论准备和必要的现代戏剧文化积累,或片面地追求形而上的哲理或片面地张扬技术与形式,走上了形式与内容相离、情与理相悖、戏剧本体被弃的歧途。尤

其是九十年代,戏剧先锋们缺乏对当代社会和人类共同命运的深切关怀,因而鲜有震撼人心的力作问世。

戏剧的变革和创新并非是摆脱戏剧与社会的深刻联系,而是旨在摆脱社会政治单一、狭隘的价值观念及其对戏剧审美特性的疏离,所以当前的戏剧先锋们应该使戏剧面向广阔的社会人生,关照历史巨变中人们的处境与命运,以戏剧自身的特点和规律去展现人生的多彩图景,并在探询生命价值、理想中张扬戏剧的人文精神。先锋戏剧除了技巧、形式主义探索价值,它的为社会(不是为大众,而是为社会)、思想性(人文思想和更深广的民族传统文化传统精神等)也对戏剧的发展起到了重要作用,作为一个整体文化,两者都不可偏废。

就中西方先锋派比较而言,西方的先锋派具有永恒前提的超越性、不可重复性、高度的人性、独立性、高度的非功利性。^④中国的先锋派则缺乏永恒超越性,在形式和内容上重复西方,没有独立性。某些先锋派未能抵挡世俗的魅力,功利目的很明显,希望成功,希望被承认而成为经典。尤其是近年来,先锋戏剧的深度被商业文化“平面化”,呈现出“后现代”与“简化”结合的趋势,先锋形象也日渐淡化。由此,保持一种“超前、先进、前卫”的姿态,坚守住因捍卫“艺术自主性”而带来的孤寂,有比较强的独立意识,具有自我精神调节的机制,完善自身素质结构等,成为先锋派应具备和加强的自身条件。

毋庸置疑,西方现代派戏剧中对中国先锋戏剧的哲理性追求的确产生极大的影响,但二十年来剧坛的得失成败表明,先驱们成功的创作都有“戏曲化”的倾向,这实际上也是中西方现代戏剧发展的共性。许多西方戏剧先锋的探索,都是在对古老的戏剧传统和民间演剧传统的再发现和再创造,“先锋派的目的应该是……重新发现那唯一真正和有生命力的传统”^⑤;中国的先锋派也强调“我们在探索现代艺术的时候,更应该从我们自己的戏剧传统出发”^⑥;他们汲取民族戏曲的

荟萃,在戏剧结构、形象刻画、艺术手法等方面,幻觉与间离并用,再现和表现配合,写实与写意相融,极大地丰富和发展了戏剧的表现手段和艺术语汇。如徐晓钟导演的《麦克白》中,用戏曲舞蹈的表演形式——红绸舞来表现麦氏夫妇弑君后恐惧和悔恨的复杂情感;《WM》的舞美没有任何布景和道具,一切环境和动作都是戏曲化的假定和虚拟。在当前“全球化”趋势中,强调民族特性,对本土戏剧现代化创造不失为先锋戏剧前进的可行性方案。

先锋戏剧连同其他先锋艺术如何摆脱当今所面临的尴尬与颓败,还值得我们进一步去思考和研究。对于先锋派,我们不能太苛求,他们的使命是开创,是转变公众的视界。“也许更值得欣慰的不在于某种手法某种风格某种文体某种试验之被接受,而在于人们通过先锋或者类先锋们的努力,对于文学艺术现象已经开始抱一种更多元更开阔的态度。”^⑦戏剧先锋在剧坛上悲壮地勇往直前时,他们已经在探索戏剧未来的拓展与改革的途径,已经用他们的智慧和生命去燃烧艺术,这无疑具有十分重要的意义。

参考文献:

- ① 谭需生.《新时期戏剧艺术论——导论》[A].《戏剧》[J].2000(1),第5页。
- ② 《世界艺术百科全书选择》[C].上海:上海人民美术出版社.1987,第7页。
- ③ 胡星亮.《中国话剧与中国戏曲》[M].上海:学林出版社.2000,第187页。
- ④ 李洁非.《先锋与自由》[A].《今日先锋》[J].北京:三联书店.1994(2),29-31页。
- ⑤ 尤金·尤涅斯库.《椅子》[A].马西·艾思林.《荒诞派戏剧》[M].北京:中国戏剧出版社.1992,第174页。
- ⑥ 高行健.《现代戏剧手段》[A].《对一种现代戏剧的追求》[M].北京:中国戏剧出版社.1988,第2页。
- ⑦ 王蒙.《先锋文学失败了么?》[A].《今日先锋》[J].北京:三联书店.1994(2),第3页。

(责任编辑 李美云)